

Reivindicación estética del arte popular

Sixto J. CASTRO
(Universidad de Valladolid)

Resumen

La distinción entre arte culto y arte popular, como un caso particular de la distinción entre alta cultura y cultura popular, forma parte de los principios de la teoría estética. En este artículo tratamos de ver cuál es el fundamento de la misma, así como de analizar el trasfondo estético de las críticas al arte popular, para, desde ahí, emprender una defensa del mismo en el ámbito de la teoría del arte, con la intención de situarla en paridad con el arte culto, es decir, como un producto que puede no sólo satisfacer los criterios de la tradición estética, sino que, además, puede enriquecer el concepto tradicional de lo estético y aspirar al mismo valor que el arte consagrado.

Palabras clave: estética, teoría del arte, arte culto, arte popular, legitimación estética, placer estético, arte de masas.

Abstract

The distinction between high art and low art, as a particular case of the distinction between high culture and low culture, is a part of the principles of aesthetic theory. In this paper, we try to see the reason of it, and to analyze the aesthetic background of the criticisms to low art, in order to be able to defend it within art theory, intending to place it in parity with high art, that is, as a product that can satisfy the criterion of aesthetic tradition and, moreover, enrich the traditional concept of the aesthetic and aim at the same value than consecrated art.

Keywords: Aesthetic, art theory, high art, low art, aesthetic legitimation, aesthetic pleasure, mass art.

1. Arte culto frente a arte popular

¿Existe algo así como un arte popular en contraposición a un arte culto? Algunos teóricos, como D. Novitz o L. Levine, piensan que la distinción entre arte culto y arte popular (*high art* y *low art*) es una distinción reciente, que no puede retrotraerse más allá del siglo XX. Pero el hecho, independientemente de que ello haya constituido una categoría estética, es que siempre ha habido una tendencia a dividir las formas de arte en cultas y populares o, al menos, a establecer una jerarquía de las artes, en un proceso paralelo al que se ha dado en el ámbito de la retórica, donde se ha afianzado la idea de que existen tres estilos, también jerarquizados. Además de entre los distintos medios de expresión artística —las jerarquizaciones de las artes son constantes en el pensamiento filosófico—, en el ámbito estético y en teoría del arte se tiende a establecer jerarquías dentro de los mismos géneros. Basta con echar un vistazo a la música pop y ver la multiplicidad de tipos que la constituyen. ¿De dónde proceden estas distinciones y estas jerarquías? ¿De la parte del ser humano a la cual se pretende estimular estéticamente, del público al que se dirige cada arte? Sea como fuere, el caso es que, por muy reciente que sea, la distinción entre un arte culto y un arte popular forma parte de los rudimentos de la teoría estética. Es necesario, pues, analizarla con detalle y ver si responde a una diferencia real en el mundo del arte y, caso de que así sea, ver cuál es la razón de la misma. En la base de esto estaría el problema de qué es el arte, una cuestión ampliamente debatida, especialmente en el ámbito anglosajón contemporáneo de teoría del arte y que, obviamente, queda más allá de los límites de esta exposición¹.

Hay que reconocer que en el ámbito de la estética “oficial” y de la teoría del arte, el arte popular no ha tenido mucho predicamento, aunque, como en todo, hay honrosas excepciones². En general, digámoslo desde el principio,

¹ A este respecto son sumamente recomendables las siguientes obras recientes: N. CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press, 2000. S. DAVIES, *Definitions of Art*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1991; De este mismo autor “Theories of Art”, en Michael KELLY (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1998; R. STECKER, *Art Works: Definition, Meaning, Value*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1997; J. MARGOLIS, *What, after all, is a Work of Art?* University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999.

² Puede verse, por ejemplo, el análisis de Th. GRACYK, en su obra, de título bien repre-

desde el punto de vista de los estetas profesionales, se suele achacar al arte popular la falta de los caracteres que la convertirían en objeto de estudio de la filosofía del arte, la cual debería restringir, por lo mismo, sus especulaciones al arte culto. Y es curioso comprobar cómo es especialmente desde el ámbito de los críticos marxistas desde donde se ha atacado con especial virulencia al arte popular, porque, como bien supo ver Bourdieu, en el fondo de los conflictos estéticos late un conflicto político por el poder de imponer la definición dominante de realidad, y de la realidad social en particular.

John A. Fisher plantea la oposición entre arte culto y arte popular en las siguientes disyuntivas: “Hamlet frente a Bugs Bunny, cuartetos de cuerda frente a música rap, Joseph K frente a Sam Spade”³. Ahora bien, ¿qué es lo que caracteriza ambos tipos de arte? ¿Hay un contraste entre formas de arte (poesía frente a alfarería) o entre géneros dentro de estas mismas formas de arte (cine de autor frente a cine de Hollywood), o es más bien una distinción entre obras individuales en la misma forma de arte o en el mismo género (*El tercer hombre* frente a *Algo pasa con Mary*)? ¿Realmente existe ese puente insalvable entre el arte culto y el arte popular? La distinción no es en absoluto clara y la frontera que separa ambas realidades es más lábil de lo que a primera vista aparece, puesto que no es la función que desempeñan lo que diferencia a una de otra, ni tampoco el modo de comportarse del público ante las mismas. En primer lugar hay que saber si realmente existen dos clases de artefactos culturales a los que se pueda catalogar en esos dos tipos de arte. Si los hay, habrá que investigar, en un segundo momento, si hay diferencia en el valor estético entre esas dos especies.

A. Kaplan⁴ considera que, en efecto, hay diferencias entre el arte popular y el arte culto. El primero está dominado por una necesidad de formas fami-

sentativo, “Music’s worldly uses, or how I learned to stop worrying and to love Led Zeppelin”, en A. NEILL & A. RIDLEY (eds.), *Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*, London and New York, Routledge, 2002, 2ª ed., pp. 135-147. Igualmente es iluminador el análisis de R. Shusterman del Rap en el capítulo “the Fine Art of Rap” de su obra *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000, 2ª ed., pp. 201-235. También dentro del ámbito musical, en un nivel menos filosófico, F. ZAPPA, “On Junk Food for the Soul. In Defense of Rock and Roll”, en *New Progressive Quarterly* 4 (Winter 1988), pp. 26-29, citado por W. H. HARTER, “Dangerous Music”, en A. RAMOS (ed.), *Beauty, Art and the Polis*, Washington D.C., American Maritain Association, 2000, p. 212. Todos son ejemplos tomados del ámbito musical, pero en las otras artes pueden buscarse ensayos equivalentes.

³ J. A. FISHER, “High Art versus Low Art”, en B. GAUT y D. MCIVER LOPES (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York, Routledge, 2001, p. 409.

⁴ Cf. A. KAPLAN, “The Aesthetics of Popular Arts”, en J. B. HALL y B. ULANOV (eds.) *Modern Culture and the Arts*, New York, McGraw-Hill, 1972, 2ª ed.

liares, una intolerancia a la ambigüedad, una tendencia hacia la facilidad y hacia la satisfacción en la emoción estimulada, a pesar de lo cual Kaplan piensa que hay tiempo y lugar incluso para el arte popular. Fisher llama a esta propuesta visión “jerárquica tolerante”. Según ella habría dos tipos de obras: las de arte y las de arte popular, siendo las primeras superiores a las últimas, las cuales, no obstante, también tienen su lugar. En contraste con esta postura, los críticos del arte popular aceptan que hay dos grupos de formas de arte con diferencias características significativas, pero consideran que el arte popular lleva en sí como carácter definitorio la imperfección. Fisher llama a esta posición “jerarquismo intolerante”. Una tercera posición es la defendida por T. Cohen⁵, para quien hay dos clases de obras, cada una con su valor, en la medida en que cada grupo satisface diferentes e importantes necesidades estéticas, aunque, por otra parte, eso no suponga descartar que haya una jerarquía. Fisher llama a esta posición “jerarquismo pluralista”, que no hay que confundir con una posición relativista, para la cual no habría manera de establecer esta gradación jerárquica. La posición relativista niega que haya cualquier clase de arte superior a otra, puesto que hay formas de arte característicamente diferentes para diferentes grupos sociales, económicos, culturales, etc.

D. Novitz rechaza estas posturas, incluida la relativista, porque suponen que hay dos o más clases de obras de arte que tienen diferencias estéticas significativas. Novitz niega que haya diferencias estéticas sustantivas entre el arte popular y el arte culto: “no hay propiedades formales ni afectivas que distingan lo culto (*high*) de lo popular (*popular*) en arte”⁶. Lo que los diferencia es una cuestión de convención social que pretende hacer del arte culto el único arte aceptable, en la medida en que no amenaza los intereses de la clase dominante. Fisher llama a esta la posición “convencionalista”. Adscribir un estatuto superior al arte culto e inferior al popular, como hacen los jerarquistas, es adscribir diferencias a las obras que se incluyen en las categorías respectivas.

⁵ T. COHEN, “High and Low Art, and High and Low Audiences” en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (1999), 137-143, citado por FISHER, *op. cit.*, p. 413.

⁶ D. NOVITZ, *The Boundaries of Art*, Philadelphia, Temple University Press, 1992, p. 24. Del mismo autor, “Ways of Artmaking: The High and the Popular in Art”, *British Journal of Aesthetics*, 29 (1989) pp. 213-229.

2. ¿Por qué el arte popular?

El arte que hoy se exhibe en los museos tuvo en su origen funciones sociales, religiosas, políticas, etc. El drama griego, por ejemplo, tenía como objetivo reforzar la unidad social y el orgullo cívico y relataba los mitos comunes en festivales. Por otro lado, el comportamiento ante estas formas de arte popular no era más formal que el que hoy encontramos en los conciertos de rock⁷. Lo que en una época es arte popular en otra se transforma en arte culto o, dicho de otro modo, buena parte del arte hoy considerado culto fue en su origen arte popular. La historia nos enseña que, por ejemplo, músicas que hoy consideramos parte del repertorio culto, como cualquier villancico del Cancionero de Palacio, fueron en su día muestra del arte popular. Es más, hay obras que no sabríamos dónde encuadrar, en tanto que funcionan en ambos ámbitos casi por igual en la misma época, como puede verse en muchas películas de cine que, sin dejar de ser obras de culto, son objeto de consumo masivo o, como afirma Levine “como el drama shakespeariano (...) la ópera fue una forma de arte que era *simultáneamente* popular y elitista”⁸. Las obras en sí mismas, desde el punto de vista de Levine, serían neutras para la consideración de cultas o populares. El que sean consideradas una u otra cosa depende de cómo sean consideradas por los guardianes de los templos de la cultura, lo que coloca la cuestión de qué es arte culto y qué arte popular en la senda de la definición institucional del arte, es decir, de las tesis de Danto, Dickie, etc. Sería la institución, el mundo del arte, el que, una vez considerado un artefacto como obra de arte, operaría la tarea de clasificarlo como popular o culto, en función de diversos intereses, características del artefacto, etc.⁹.

Ciertamente, nadie consideraría *Macbeth*, la *Fantasia y fuga en Sol menor* BWV 542, de Juan Sebastian Bach o *A la busca del tiempo perdido* de Proust como obras de arte populares. En general, el arte que se exhibe en los museos, la música clásica (otra categoría que requeriría de un análisis dete-

⁷ Platón expresa un profundo disgusto por el tumulto con el que la multitud, en el teatro, en la asamblea y en cualquier reunión pública, voceaba y aplaudía su aprobación o desaprobación (Rep. 492b-c).

⁸ L. LEVINE, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, p. 88.

⁹ En este sentido, P. Bourdieu habla del Adagio de Albinoni y de muchas de las obras de Vivaldi, que han pasado en poco tiempo del estatuto de descubrimientos de musicólogo al estado de sintonías de las cadenas de radio y, añadiríamos nosotros, a sintonías de anuncios de televisión. P. BOURDIEU, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, p. 12, n. 3.

nido) y la poesía en general se consideran arte culto. Ahora bien, como Fisher se pregunta, si la categoría de “arte culto” incluye a los casos centrales de arte, es decir, los que determinan qué es arte, cabe pensar que el término que contrasta con “arte culto” (“*high art*”) denota objetos que no son arte realmente y que sólo se denominan así en un sentido figurado, de tal modo que la distinción arte culto-arte popular bien pudiera ponerse en paralelo y quizá identificarse con la distinción arte-no arte¹⁰. Del mismo modo, podría establecerse un paralelismo entre arte culto y buen arte y arte popular y mal arte, en la medida en que las obras de arte canónicas se encuadran en la categoría de arte culto. No obstante, es un hecho que hay arte malo dentro del arte culto y arte bueno en el arte popular, del mismo modo que lo es el que hay obras de arte indiscutibles que no se dejan encuadrar en el modelo canónico de arte culto. Ambos paralelismos son, en principio, ilícitos.

Richard Shusterman considera que hay una razón de mucho peso para defender el arte popular desde el punto de vista estético: nos proporciona demasiada satisfacción estética como para aceptar estereotipos del tipo de que este arte popular es degradante y estéticamente ilegítimo, que son los, en general, vertidos por los supuestos defensores de la satisfacción estética “pura”¹¹. La defensa del arte popular debe, pues, enfrentar a los críticos de la misma y a los defensores de ella, aquellos ataviados con sus presupuestos teóricos y éstos guiados en muchas ocasiones únicamente por un gusto que no pretende defensa frente a los intelectuales que han teorizado hasta el punto de ocultar el mismo gusto bajo un manto de pesadas reflexiones. Se trata, pues, de defender el arte popular en la arena de la reflexión estética en paridad con el arte culto, como un producto que, nacido de premisas y contextos diferentes, puede no sólo satisfacer los criterios de la tradición estética, sino que, además, puede enriquecer el concepto tradicional de lo estético y aspirar al mismo valor que el arte consagrado. La cuestión que subyace a todo esto es la de la legitimación estética, cuya exclusividad para el arte culto es lo que ponen en cuestión los defensores del arte popular, en la medida en que aceptan que los valores estéticos que están en el arte culto pueden encontrarse también en el arte popular.

Para ello debemos identificar, en la medida de lo posible, qué se entiende por arte culto y por arte popular. No se puede eliminar la cuestión afirmando que aquél es el producto de un genio creador y éste el resultado de un proceso mediocre, puesto que el genio y la mediocridad están presentes en

¹⁰ Cf. J. A. FISHER, *op. cit.*, p. 409.

¹¹ Cf. R. SHUSTERMAN, *op. cit.*, p. 170.

ambos tipos de arte, y en ambos se ejerce un criterio estético. De hecho, como Shusterman reconoce, predicados tradicionalmente estéticos, tales como “gracia”, “elegancia”, “unidad”, etc. se aplican con regularidad a productos de arte popular sin mayores problemas desde los más diversos ámbitos, tanto de la recepción, como de la crítica¹².

3. Alta cultura y cultura popular

La distinción entre arte popular y arte culto es un caso particular de la distinción entre cultura popular y alta cultura, estudiada por Herbert Gans en una obra ya clásica, *Popular Culture and High Culture*, donde analiza las culturas del gusto (*taste cultures*), que consisten en “valores, las formas culturales que expresan estos valores (...) y los medios en los que estos se expresan (...) y en tanto que bienes de consumo ordinarios también expresan valores o funciones estéticos, muebles, vestidos, aparatos y automóviles”¹³. Gans define también un público del gusto: “los usuarios que hacen elecciones similares de valores y de contenido de cultura del gusto serán descritos como públicos de una cultura de gusto individual o *públicos del gusto (taste publics)*”¹⁴. Hay, según Gans, cinco públicos del gusto, definidos por una combinación de valores estéticos y socioeconómicos: alta cultura, cultura media-alta, cultura media-baja, cultura baja y cultura baja *quasi folk*. Cada público prefiere y consume diferentes formas de arte. El análisis de Gans sugiere, pues, que la distinción entre arte culto y arte popular se basa en una cuestión de gusto, que tiene que ver con la situación socioeconómica. P. Bourdieu es claro a este respecto. En su opinión, de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, los que más contribuyen a la distinción en clases son las obras de arte legítimas. Bourdieu distingue tres grupos de gusto que hace corresponder con los niveles escolares y las clases sociales: el *gusto legítimo*, es decir, el gusto por las obras legítimas, el *gusto medio*, que reúne las obras menores de las artes mayores y las obras más importantes de las artes menores, y el *gusto popular*, representado por la elección de obras de música ligera o música culta desvalorizada por la divulgación.¹⁵ Ortega hablaba de la obra de arte como un poder social que engendra dos grupos antagónicos, dos

¹² *Ibid.*, p. 172

¹³ H. J. GANS, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1974, p. 10

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ Cf. P. BOURDIEU, *op. cit.*, pp. 13-15.

castas diferentes de hombres¹⁶, la mayoría y la minoría, los que entienden y los que no entienden¹⁷.

Frente a esta postura, Noël Carroll rechaza la idea de que el arte culto sea el que apela a las clases sociales dominantes, puesto que no cabe establecer la distinción entre artes basándose en distinciones de clase¹⁸. Parece más plausible establecer una distinción bien entre los medios bien entre las formas de arte (géneros), por ejemplo, como hace Fisher, entre pintura al óleo y televisión (medios) o entre pintura abstracta y comedias televisivas (formas). Esta distinción está en continuidad con la agrupación dieciochesca del moderno sistema de las artes, en el que pintura, escultura, arquitectura, poesía y música constituirían el Arte. Pero desde el siglo XVIII han aparecido la fotografía, el cine, la televisión, los ordenadores, etc., de cuya mano ha venido una proliferación de medios y de géneros. La distinción entre arte culto y popular entendida como una distinción entre medios y géneros resulta en que ciertas formas tradicionales surgidas del sistema moderno de las artes se consideran arte culto (*high art*), mientras que las nuevas formas tienden a ser consideradas como populares (*low art*)¹⁹, lo que parece poner en entredicho la tesis de Danto de que una pieza no puede convertirse en una obra de arte a menos que haya un lugar preparado para ella en el Mundo del Arte, como consecuencia de la historia previa de la producción artística²⁰, pues, ¿dónde entrarían estas artes sin referencia previa en el Mundo del Arte? Algo es una obra de arte sólo en el caso de que esté en la relación apropiada a sus antepasados artísticos, que han de tener ya el estatuto de arte. ¿Y las obras primeras en sentido absoluto, aquellas que no tienen precedentes, sean en medios o en género? Puede pensarse que éstas adquieren el estatuto de arte

¹⁶ Cf. J. ORTEGA Y GASSET, "La deshumanización del arte", en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, vol. III, p. 354.

¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 359.

¹⁸ Esta idea es desarrollada en N. CARROLL, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

¹⁹ L. TORRES y M. M. KAMHI ofrecen una lista de las nuevas artes surgidas desde el inicio del siglo XX, aunque en esa lista hay muchas actividades que ellos mismos no consideran propiamente arte, tal como justifican en su obra. En cualquier caso, sin entrar a discutir esta cuestión, en su lista, que contiene más de noventa entradas, se incluyen actividades como el anti-arte, el *body art*, (tatuaje, *piercing*...), el *byte art*, la cartografía, el collage, el arte de los ordenadores, el *crop art* (campos de trigo vistos desde el aire, por ejemplo), el arte digital, los documentales, el arte ambiental, el arte fractal, el graffiti, la instalación, el *Web art*, el *junk art*, el arte postal, el arte minimal, el arte pop, el *radio art*, el *robot art*, el arte telemático, la televisión, el arte virtual, el *weather art*. Cf. L. TORRES & M. M. KAMHI, *The Esthetic Theory of Ayn Rand*, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court, 2000, p. 317

²⁰ Cf. A. DANTO, "Artworks and Real Things", *Theoria*, 39 (1973), pp. 1-17.

retroactivamente, como sugiere Carney²¹, aunque es más plausible suponer que las piezas primeras se cualifican como arte en función en términos de su funcionalidad y que la función relevante concierne a rasgos estéticos y al placer que obtenemos en ellos, como defiende Stephen Davies²² más que en rasgos complejos de representación, expresión y comunicación que llegan ser prominentes en obras de arte posteriores. Esta discusión, en todo caso, nos llevaría más lejos de lo que pretendemos.

Pero hay otra distinción que clasifica las formas *dentro* de un medio o forma de arte preexistente y que viene dada por la amplia distribución y la accesibilidad de los artefactos culturales. Esta distinción implica que el gusto y los valores de las audiencias populares llegaron a jugar un papel significativo en las diversas formas de arte existentes. Por ejemplo, la novela del siglo XX se hace más difícil, como en la obra de Joyce o de Cortázar, mientras que en paralelo se desarrollan dentro de la misma forma de arte, es decir, en la novela, otras creaciones que buscan una audiencia mucho más amplia, como las novelas románticas o de terror²³.

4. Críticas al arte popular y trasfondo estético de las mismas

Una de características que los críticos del arte popular dan a ésta es la de ser producida por una industria que la impone a los consumidores pasivos, creando un producto homogéneo y estandarizado que apela a una audiencia de masas²⁴ y que sacrifica los objetivos estéticos de la creatividad, la originalidad y la autonomía artística en pro del gusto de las masas. Basándose en esta referencia a un público masivo, Noël Carroll propone distinguir entre arte popular, el arte de la gente común, el que le gusta a mucha gente, y una de sus especies, el arte de masas, el arte producido en masa y distribuido en cantidades ingentes. Todas las sociedades a lo largo de la historia han tenido arte popular, pero en las sociedades industriales de los dos últimos siglos la sociedad industrial ha dado lugar a ese fenómeno nuevo que es el arte de masas, caracterizado, según Carroll, en primer lugar, por la masificación, es decir, por el hecho de que, para llegar a una audiencia de masas, la obra debe

²¹ Cf. J. D. CARNEY, "Defining Art Externally", *British Journal of Aesthetics*, 34 (1994) pp. 114-123.

²² S. DAVIES, "Definitions of Art", en Berys GAUT y Dominic MCLIVER LOPES (eds.), *op. cit.*, p. 173.

²³ J. A. FISHER, *op. cit.*, p. 412.

²⁴ H. J. GANS, *op. cit.*, pp. 19-20.

gravitar hacia el nivel ínfimo de gusto, sensibilidad e inteligencia, incompatible con la expresión distintiva a la que el arte debe tender, que es la que fluye de una visión personal. En segundo lugar, el arte de masas se caracteriza por la pasividad, por la recepción pasiva, a diferencia del arte genuino, que requiere actividad por parte del auditorio. En tercer lugar, el arte de masas viene definido por lo formulario, como opuesto a lo original. Finalmente, queda caracterizado este arte por la heteronomía, es decir, por la ausencia de cualquier intención crítica de la sociedad –en la línea de lo sugerido por Adorno– y por su sumisión al sistema socioeconómico vigente. Desde este punto de vista, el arte de masas no sería un arte genuino o, al menos, no cumpliría las funciones que la reflexión estética asigna a éste, que son las únicas que tendrían valor estético. Sin embargo, en la caracterización que Carroll da del arte de masas propone tres condiciones individualmente necesarias y en conjunto suficientes para que algo sea “arte de masas”. Debe ser: 1) Una obra de arte de múltiples instancias o tipos; 2) producida y distribuida por una tecnología de masas; 3) “intencionalmente diseñada para tender en sus elecciones estructurales (por ejemplo, sus formas narrativas, simbolismo, afecto pretendido, e incluso su contenido) hacia esas elecciones que prometen accesibilidad con mínimo esfuerzo (...) para el mayor número de públicos poco formados (o relativamente poco formados)”²⁵. Notemos que Carroll habla de las obras de arte de masas como eso, como obras de arte, de tal manera que lo que distingue al arte de masas propiamente tal está en la segunda condición (que no deja demasiado clara la distinción entre arte popular y arte de masas) y la tercera. Los que opinan que las obras de arte de masas no son arte verdadero difícilmente podrán asumir la caracterización de Carroll. Igualmente, es muy difícil, a pesar de que expresamente Carroll lo haga²⁶, establecer una lista de las creaciones que podrían considerarse arte de masas y que cumplan esas tres condiciones, sin contar las dificultades añadidas del desarrollo de Carroll y que pueden verse en la obra citada, que está más allá de nuestro objetivo analizar en detalle.

El análisis de Carroll no es enteramente original. Antes que él, Walter Benjamin había hecho este diagnóstico en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde afirmaba que la capacidad de reproducir obras de arte fotográficamente había alterado la naturaleza del arte, despojándola de su aura –la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que esta pueda estar)– al eliminar su unicidad –su ensamblamiento en el

²⁵ N. CARROLL, *A Philosophy of Mass Art*, p. 185.

²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 173.

contexto de una tradición—, su autenticidad —el aquí y ahora del original— y su inaccesibilidad²⁷. La reproductibilidad técnica de la obra de arte modifica, en opinión de Benjamin, la relación de la masa para con el arte: las reacciones del público, que son la suma de las reacciones individuales, están condicionadas, especialmente en el cine, por la masificación.

En todo caso, el análisis de Carroll considera que las críticas de Dwight MacDonald²⁸, Clement Greenberg²⁹, R. G. Collingwood³⁰ y Theodor Adorno se dirigen fundamentalmente contra el arte de masas y no contra el arte popular en general.

Es necesario aclarar que el carácter “industrial” del arte popular en general (ya no distinguimos entre éste y el arte de masas) no se reduciría al uso de las nuevas tecnologías, puesto que el arte culto las ha integrado en sus creaciones y más que un impedimento para la creatividad estética son un impulso para la misma, lo cual reconocen hasta los más críticos del arte popular. Basta acercarse a cualquier instalación para verlo y darse cuenta de que la estética y las nuevas tecnologías van de la mano en la conformación de lo que se ha denominado arte culto³¹.

Más bien, esa “industrialidad” que caracterizaría la creación del arte popular se considera origen de la estandarización y la uniformización de técnicas y productos, las cuales atentan contra valores estéticos fundamentales, especialmente contra la autonomía del auditorio y la creatividad y originalidad del artista³². Desde estas mismas consideraciones, se afirma que el arte popular vendría impuesto desde instancias ajenas al arte mismo, pero esa acusación puede hacerse también al arte culto. En el fondo, todo esto no es sino un reflejo de la acusación estética de que los productos del arte popular carecen de autonomía y, por tanto, de valor³³, en la medida en que el verda-

²⁷ Cf. W. BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 20-25.

²⁸ D. MACDONALD, “A Theory of Mass Culture”, en B. Rosenberg and D. M. White (eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, New York, Free Press, 1957.

²⁹ C. GREENBERG, “Avant-Garde and Kitsch”, en *Collected Essays and Criticism*, vol. 1. Chicago, Chicago University Press, 1986.

³⁰ R. G. COLLINGWOOD, *Los principios del arte*, México, FCE, 1978.

³¹ A este respecto véase J. L. MOLINUEVO, “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, en J. L. MOLINUEVO (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 51-79.

³² “Si falta la originalidad, la alta cultura muere, se rebaja a una serie de gestos cansados y rituales miméticos, como las ceremonias desgastadas de una religión en que ya nadie cree”. R. SCRUTON, *Cultura para personas inteligentes*, Barcelona, Península, 2001, p. 56.

³³ Cf. R. SHUSTERMAN, *op. cit.*, p. 174.

dero arte, autónomo, implica una resistencia a la sociedad, pues, como afirma Adorno, “el arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social”³⁴, de la que carece el arte popular, reducido a negocio.

Gans apunta otra acusación contra la cultura popular: tiene efectos negativos en la alta cultura, puesto que la degrada, apropiándose de determinados elementos de la misma –cosa que, por otra parte, también ha hecho el arte culto, apropiándose de elementos del arte popular y de la vida cotidiana misma—³⁵ y aparta de la misma a potenciales creadores de alta cultura, obviamente mucho más importante, al menos desde algunas concepciones, como la de Scruton, para quien la alta cultura proporciona, “de un modo realzado e imaginativo, la visión ética que la religión procuraba con tanta facilidad”³⁶ y ofrece, mediante la experiencia estética, “un rito de paso al reino de los fines”³⁷. Para Scruton, la genuina tarea de la alta cultura es perpetuar la cultura común de la que surgió no como religión, sino como arte³⁸. Scruton sostiene que la modernidad hizo difícil la alta cultura, es decir, para proteger el arte frente al pasatiempo popular y crear un rito de paso a esa esfera, rodeó “la belleza de un muro de erudición”³⁹, pues la música popular había trivializado las armonías tonales, la fotografía había falsificado la pintura figurativa y la rima y el metro habían pasado a las postales navideñas, haciendo caer todo esto dentro de lo *kitsch*. Ahora bien, esta acusación de apropiación, de ser cierta, revierte en la afirmación de que la cultura popular, y el arte popular en concreto, tiene valor estético, en la medida en que tiene una conexión estrecha con el arte culto. La cultura popular es, sin duda, un fenómeno demasiado complejo para desecharlo sin más como hizo Adorno.

La tercera crítica que apunta Gans tiene que ver con los efectos negativos que la cultura popular produce en la audiencia, en la medida en que genera una gratificación espuria, ofrece un escape que impide a ese mismo auditorio tratar con la realidad y perjudica la capacidad del público para tomar parte activa en la alta cultura⁴⁰. Todas estas críticas se reducirían a la acusación de

³⁴ T. ADORNO, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, p. 296.

³⁵ Cf. S. MARCHÁN FIZ, “La diferencia estética en la “Fuente” y otras distracciones de Mr. Mutt”, en J. L. MOLINUEVO (ed.), *op. cit.*, pp. 81-113, donde discute la cuestión de los *readymades*.

³⁶ R. SCRUTON, *op. cit.*, p. 27.

³⁷ *Ibid.*, p. 50. Para este autor “la alta cultura moderna es un conjunto de notas a pie de página de Wagner, en la misma medida en que, en opinión de Whitehead, lo era la filosofía occidental de la obra de Platón”. *Ibid.*, p. 81.

³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 155

³⁹ *Ibid.*, p. 99; Cf. *Ibid.*, p. 101

⁴⁰ Cf. H. J. GANS, *op. cit.*, p. 30.

que el arte popular sufre de pobreza estética: el arte popular no produce placer estético genuino, carece de forma significativa y contenido realista y es incapaz de estimular o recompensar la atención estética e intelectual.

Finalmente, Gans habla de los efectos negativos de la cultura popular en la sociedad: reduce el nivel de calidad cultural de la sociedad y crea una audiencia pasiva receptiva a las técnicas de persuasión de masas⁴¹. He aquí de nuevo la idea de que los productos de la cultura popular tienen un valor estético negativo, menor que el nivel de gusto de la sociedad como un todo, y que no pueden ser intelectualmente estimulantes. Ahora bien, hay que tener presente que también en el ámbito del arte culto se ha introducido lo que Scruton llama el “*kitsch* preventivo”, aquel que pretende salvaguardar su rango de arte al ser creado deliberadamente, con lo que aparece una “frivolidad institucionalizada”, que “se complace en lo chabacano, en el *ready-made* y el recortable, usando formas, colores e imágenes que legitiman la ignorancia al tiempo que se ríen de ella (...). Tal arte prescinde de la sutileza, la alusión y lo implícito, y en lugar de ideales imaginados en marcos dorados ofrece basura auténtica entrecomillada”⁴². A este respecto, Scruton cita a Damien Hirst, miembro de los *Young British Artists*, un grupo de artistas conceptuales, quien protagonizó no hace mucho un episodio cómico, cuando una de sus instalaciones en Londres, formada por ceniceros con colillas, tazas de café medio llenas, botellas de cerveza vacías, páginas de periódico tiradas por el suelo, un caballete, etc., fue “desmantelada” por un barrendero, que se llevó todo pensando que se trataba de basura⁴³. Del mismo modo, el premio Turner, en su pretensión de hacer avanzar los límites de la creación artística, es uno de los que se mueven en el filo de la navaja. El año pasado concedió el galardón al mejor artista joven del año en el Reino Unido a Martin Creed por una habitación vacía con luces que se encienden y se apagan cada cinco segundos, con el obvio título de *Luces encendiéndose y apagándose*⁴⁴. A este respecto, Scruton, en su análisis, es verdaderamente duro: “creo que no se tendrá una idea cabal de la alta cultura si no se advierte que gran parte de ella –tal vez la mayor parte– es un fraude”⁴⁵.

Quizá, por otro lado, la queja más básica contra el arte popular reside en que no puede proporcionar una satisfacción estética real en absoluto⁴⁶. Los

⁴¹ Cf. *Ibid.*, p. 19.

⁴² R. SCRUTON, *op. cit.*, p. 107.

⁴³ Cf. W. HOGE, “Art Imitates Life, Perhaps Too Closely”, en *The New York Times*, 20 de Octubre de 2001.

⁴⁴ Cf. *El País*, 12 de diciembre de 2001.

⁴⁵ R. SCRUTON, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁶ Cf. R. SHUSTERMAN, *op. cit.*, p. 177.

placeres que proporciona el arte de masas, tal como el cine de Hollywood (no el de autor, que entraría en otra categoría) o la música pop, analizados estéticamente, se revelarían como falsas satisfacciones, a diferencia de las verdaderas proporcionadas por el arte culto. A este respecto, Scruton sostiene que la alta cultura debe mantener su posición crítica, enseñando a percibir nuestras emociones falseadas. Sólo así conservará su valor. De otro modo, puede fingirse “que la cultura pop vale igual y sumarse a sus distracciones desprecupadas”⁴⁷. Es famosa, en este sentido, la oposición de Clement Greenberg al arte popular, “kitsch” como él lo denomina, por proporcionar sólo una experiencia vicaria y sensaciones falsas. Frente a él está la vanguardia, que él reconocía en el “expresionismo abstracto”. Adorno, en la misma línea, sostiene que sólo porque a las masas se les niega el gozo real, por resentimiento, disfrutan de los sustitutos que se encuentran a través del arte popular y el entretenimiento⁴⁸, como una especie de narcótico. Benjamin afirma que las masas buscan disipación, mientras que el arte reclama recogimiento, es decir, quien se recoge ante una obra de arte se sumerge en ella, mientras que la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística⁴⁹. En fin, parece que es imposible encontrar en este arte gratificación real, porque nos distrae de la vida real. Cada quien sostiene que la verdadera satisfacción habrá de encontrarse en un “lugar” diferente, ya sea la utopía marxista de Adorno, ya el reino de las ideas platónicas, ya la vida futura cristiana. En un mundo falso, todo placer es falso, incluido el estético. De este modo, la crítica de que el arte popular proporciona sólo placeres fraudulentos es menos una defensa del placer real que una máscara para la negación de todo placer mundano, en opinión de Shusterman⁵⁰. El problema que subyace a todo esto es el de la experiencia estética: ¿qué significa tal cosa y por qué la del arte culto es más legítima que la proporcionada por el arte popular?

Una crítica más radical en que el arte popular tiene un carácter efímero. Pero esta acusación no tiene en cuenta que hay una inferencia errónea del carácter de permanencia o estabilidad en la gratificación a la existencia de esa gratificación, que existe, independientemente de su duración en el tiempo, y que, por otra parte, también es temporal en el arte culto. ¿O es que la lectura del Quijote nos deja permanentemente satisfechos? Shusterman sostiene que

⁴⁷ R. SCRUTON, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁸ Cf. Th. ADORNO, *Minima Moralia*, Caracas, Monte Ávila, 1975, pp. 219- 227 (& 120-122); Cf. *Teoría Estética*, pp. 313-314.

⁴⁹ Cf. W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰ Cf. R. SHUSTERMAN, *op. cit.*, p. 182.

uno de los rasgos del placer estético genuino es que, además de gratificar, estimula el deseo de más placer⁵¹.

Una acusación más seria es que las obras de arte popular no superan el examen del tiempo y son piezas de temporada que pronto caen en el olvido, perdiendo su poder de gratificar, exactamente lo opuesto al arte culto, que conserva su poder gratificador por los siglos de los siglos. Ahora bien, ¿quién nos garantiza que nuestro arte popular no sobrevivirá y no se convertirá en un objeto de gozo estético intemporal? Es más, ¿significa eso que, de ser así, se convertirá necesariamente en una obra de arte culto, perdiendo su carácter popular? ¿Es esta actitud frente al tiempo lo que diferencia las obras de arte populares de las cultas? Es el problema de lo clásico, preclaramente analizado por H. G. Gadamer en *Verdad y Método*. Para Gadamer lo clásico es una verdadera categoría histórica, es más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo, sin que por ello pretenda ser un valor suprahistórico: “no designa una cualidad que se atribuya a determinados fenómenos históricos, sino un modo característico del mismo ser histórico, la realización de una conservación que, en una confirmación constantemente renovada, hace posible la existencia de algo que es verdad”⁵². Lo clásico es lo que se mantiene frente a la crítica histórica. Lo clásico es “una realidad histórica a la que sigue perteneciendo y estando sometida la conciencia histórica misma. Lo clásico es lo que se ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos; (...) es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda experiencia temporal, la que nos induce a llamar ‘clásico’ a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente”⁵³. “En lo ‘clásico’ culmina un carácter general del ser histórico: el de ser conservación en la ruina del tiempo”. Y sigue diciendo Gadamer: “esto quiere decir que lo clásico es lo que se conserva *porque* se significa e interpreta a sí mismo; es decir, aquello que es por sí mismo tan elocuente que no constituye una proposición sobre algo desaparecido, un mero testimonio de algo que requiere todavía interpretación, sino que dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente. Lo que se califica de ‘clásico’ no es algo que requiera la superación de la distancia histórica; ello mismo está constantemente realizando esta superación con su propia mediación. En este sentido lo que es clásico es sin duda ‘intemporal’, pero esta intemporalidad es un modo del ser

⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 179.

⁵² H. G. GADAMER, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 356

⁵³ *Ibid.*, p. 357.

histórico”⁵⁴. Esto es justamente lo que quiere decir la palabra “clásico”: que la pervivencia de la elocuencia inmediata de una obra es fundamentalmente ilimitada. Gadamer cita en su reflexión a F. Schlegel, para quien “un escrito clásico no tiene que poder ser nunca comprendido del todo. Pero los que son cultos y se cultivan tienen que querer aprender de él cada vez más”.

Así, lo temporal configura lo clásico desde dentro. Pero, ¿es lo clásico una categoría restringida al arte culto? Shusterman sostiene que en lo clásico hay muchos factores socioculturales e institucionales: la educación y la disponibilidad de elección juegan un enorme papel en la determinación de los objetos de nuestro placer. En gran medida gozamos lo que estamos condicionados y somos enseñados a gozar y lo que las opiniones de los que nos rodean nos permiten gozar. Contemporáneamente los medios de comunicación han contribuido a ampliar el punto de vista de lo susceptible de ser gozado, incluyendo las artes populares. El monopolio de la atención estética legítima ya no es del arte culto, sino de las artes populares, que generan también sus productos clásicos, en el sentido más gadameriano del término.

Por otra parte se condena al arte popular por no proporcionar reto estético o respuesta activa algunas. Al contrario que el arte culto, cuya apreciación demanda esfuerzo estético y estimula la actividad estética y la satisfacción resultante, el arte popular induce y requiere pasividad, lo que explicaría su fracaso en proporcionar una satisfacción verdadera, y la reducción de su auditorio a consumidores pasivos. Ahora bien, no se puede identificar sin más la actividad estética con la actividad intelectual ni la respuesta estética con el desinterés de la estética tradicional, una actitud contemplativa enraizada en la búsqueda del conocimiento filosófico y teológico más que en el placer. Las artes populares, para Shusterman, sugieren una estética revisada en la que retorne la dimensión somática, rechazada por la filosofía tradicional en pro del intelecto puro, puesto que lo sensible no es incompatible con lo intelectual, salvo desde determinadas visiones filosóficas excluyentes.

La acusación de superficialidad intelectual lanzada contra el arte popular implica que este arte no puede tratar con las realidades verdaderas y los problemas profundos de la vida, de manera que actúa como escape de los mismos a un mundo de pseudo-problemas y soluciones fáciles. En particular, el arte popular distrae a las masas de llegar a ser más claramente conscientes de sus necesidades reales, con el consiguiente efecto narcótico que ello conlleva. La función de protesta que la música rock y otros tipos de música han ejercido en determinados momentos parece contradecir esta suposición. Por

⁵⁴ *Ibid.*, p. 359.

otra parte se afirma que el arte popular debe apelar a una audiencia amplia y adaptar sus productos a la comprensión de este público más amplio, haciendo de su forma y contenido completamente transparentes y comprensibles –lo cual es una presuposición gratuita que no deja en muy buen lugar al público de este arte–, de los cuales el contenido siempre está por encima de la forma, a diferencia del arte culto, caracterizado por la complejidad formal, característica que, sin mayor fundamento, se arrebató al arte popular, como hace Bourdieu, para quien “tanto en el teatro como en el cine, el público popular se complace en las intrigas lógicas y cronológicamente orientadas hacia un *happy end* y ‘se reconoce’ mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas”⁵⁵.

Además, lo relevante y lo significativo no se identifican sin más con lo difícil y lo original, sino que, en muchas ocasiones la temática del arte popular es lo cotidiano, una dimensión bien importante de la vida real, que no tiene por qué llevar aparejada la dificultad. En esta misma línea, algunos críticos del arte popular sostienen que éste carece de las complejidades y niveles de significado suficientes para despertar un interés serio. En lugar de poner en funcionamiento nuestro intelecto sólo pone ante él “el tiempo vacío que se llena con algo vacío”⁵⁶. Que esto valga para parte de la cultura popular no significa que valga para toda, pues en buena parte de ella pueden encontrarse numerosos niveles de significado y una polisemia tal que la hace accesible e interesante a un buen número de grupos diferentes de intereses, educativos, ideológicos que hacen lecturas creativas de esas obras de arte populares.

Ahora bien, ¿qué función cabe asignar al arte? Para Adorno, “de poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función”⁵⁷ o, en términos de Bourdieu, “la contemplación pura implica una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo, que representa por ello una ruptura social”⁵⁸. Dado que el arte popular afirma la “continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función”⁵⁹, Bourdieu concluye que no puede considerarse arte legítimo. La estética popular es descalificada como esencialmente opuesta al arte y envuelta en “una reducción sistemática de las cosas del arte a las cosas de la vida”⁶⁰.

⁵⁵ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 30

⁵⁶ Th. ADORNO, *Teoría Estética*, p. 321.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁸ P. BOURDIEU, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30

⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

Nuestra cultura considera que la esencia del arte está en ser creativa y original, vinculada a la innovación y la experimentación. De ahí que muchos estetas afirmen que la obra de arte es única. Es una idea presente en la *Crítica del Juicio* de Kant, en cuyo párrafo 46, donde se discute la cuestión del genio, se afirma que los productos de la originalidad genial han de ser modelos, es decir, ejemplares que sirvan de regla de juicio de otros⁶¹. Frente a ese arte legítimo, el arte popular sería carente de originalidad y monótono, estandarizado, construido a partir de clichés previamente existentes y generado por una industria manipuladora, como hemos visto. Esta estandarización eliminaría la creatividad, al poner límites a la individualidad del artista. Claramente está tras este postulado la premisa romántica del genio, el individuo capaz, a través del arte, de alcanzar la verdadera esencia de la realidad, actuando más allá de cualquier imposición externa a su propia subjetividad, sean reglas académicas, sea el gusto de una época, sea la autoridad que fuere. Pero este arquetipo es ajeno a otros momentos de la historia del arte. ¿Cómo legitimar estéticamente, si no, las catedrales góticas o la tradición literaria oral? Además, el artista trabaja en el seno de una tradición, con convenciones heredadas y anticipando reacciones de su audiencia, de modo que ha de estar necesariamente vinculado a una comunidad en su obrar y en su esperar, con lo que el mito del genio aislado que crea al margen de todo lo que no sea su propia subjetividad es difícilmente sostenible. Así lo afirma Gadamer: “el mito estético de la fantasía y de la invención genial es una exageración que no se sostiene frente a lo que realmente ocurre. La elección del material y la configuración de la materia elegida no son producto de la libre arbitrariedad del artista, ni pura y simple expresión de su interioridad. Por el contrario, el artista habla a ánimos ya preparados y elige para ello lo que le parece prometer algún efecto. Él mismo se encuentra en el interior de las mismas tradiciones que el público al que se refiere y que se reúne en torno a él”.⁶²

Asimismo, este argumento no podría aclarar qué diferencia el arte popular de las obras de arte culto, pues en ésta también se da la estandarización, las fórmulas y estructuras que se repiten en poesía, en música, etc., y que, sin embargo, no se consideran un obstáculo para la expresión de la individualidad, sino más bien un recipiente apropiado de la misma, que es utilizado y desplegado estéticamente.

⁶¹ Cf. I. KANT, *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, Losada, 1961, § 46.

⁶² H. G. GADAMER, *op. cit.*, p. 180.

5. Conclusión

No se puede asumir sin más que la falta aparente de una estética filosófica articulada del arte popular excluya de algún modo su legitimación estética. Esta legitimación toma formas diferentes a la de la teoría filosófica, y el arte popular puede, en opinión de Shusterman, ser legitimado estéticamente por medio de las experiencias que proporciona y las prácticas críticas que genera. Tampoco puede confundirse esta legitimación con la proporcionada por la comunidad intelectual. El arte y la estética no son esencias universales y eternas, sino productos culturales transformados por condiciones sociales e históricas y la comunidad intelectual estética evoluciona a la par que las mismas, de modo que esta legitimación buscada puede no ser evidente en un momento histórico y sí en una época ulterior. De ello dan prueba los procesos históricos que hemos venido exponiendo.

Es un hecho que el arte popular y el arte de masas concitan cada vez más la atención de los pensadores. Al igual que ha sido una gran preocupación de los teóricos del arte del siglo XX encontrar una teoría en la que cupiesen obras de vanguardia, como la *Fuente* de Duchamp, tratar de articular las formas de arte populares, puede ser, según Fisher, la próxima preocupación fundamental de las teorías del arte⁶³, porque, con Scruton, podemos afirmar que “nuestras instituciones docentes han dejado de salvaguardar la alta cultura (...). Pero en diversos puntos, protegidas del ruido y resplandor de los medios de comunicación, las antiguas fuerzas espirituales se mantienen activas. La cultura popular conserva reductos de delicadeza y melodía”⁶⁴.

Con J.-M. Schaeffer podemos concluir que “quizá el arte popular invite a una revisión –desgarradora únicamente para los expertos– del concepto de arte, de su extensión, pero también de su comprensión”⁶⁵. Es necesario tomar tan en serio el arte popular y el arte de masas como el arte culto. Ello llevará, sin duda, a cuestionar bastantes ideas fundamentales de la teoría estética, al menos tal como está venía siendo entendida desde Kant, y a incorporar, entre otras cuestiones y haciendo uso de la terminología de Shusterman, una somatística al núcleo de reflexiones de esta disciplina, así como todo el universo digital que forma parte indisoluble de nuestra cultura.

⁶³ Cf. J. A. FISHER, *op. cit.*, p. 419.

⁶⁴ SCRUTON, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁵ J.-M. SCHAEFFER, Voz “popular” en E. SOURIAU, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 896.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. (1971): *Teoría Estética*. Versión castellana de Fernando Riaza, Madrid, Taurus.
- ADORNO, Th. (1975): *Minima Moralia*. Traducción de Norberto Silveti, Caracas, Monte Avila.
- BENJAMIN, W. (1982): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, pp. 17-57.
- BOURDIEU, P.: (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducción de M^a Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus.
- CARNEY, J. D. (1994): "Defining Art Externally", *British Journal of Aesthetics*, 34, pp. 114-123.
- CARROLL, N. (1998): *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press.
- CARROLL, N. (ed.) (2000): *Theories of Art Today*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press.
- COHEN, T. (1999): "High and Low Art, and High and Low Audiences", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, pp. 137-143.
- COLLINGWOOD, R. G. (1978), *Los principios del arte*. Traducción de Horacio Flores, México, FCE.
- DANTO, A. (1973): "Artworks and Real Things", *Theoria*, 39, pp. 1-17.
- DAVIES, S. (1991): *Definitions of Art*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- DAVIES, S. (1998): "Theories of Art", en M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press.
- DAVIES, S. (2001): *Definitions of Art*, en B. Gaut & D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York, Routledge, pp.169-179.
- FISHER, J. A. (2001): *High Art versus Low Art*, en B. Gaut y D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London & New York, Routledge, pp. 409-421.
- GADAMER, H. G., (1977): *Verdad y Método*. Traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme.
- GANS, H. J. (1974): *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books.
- GRACYK, Th. (2002): "Music's worldly uses, or how I learned to stop worrying and to love Led Zeppelin", en A. Neill & A. Ridley (eds.), *Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*, London and New York, Routledge, 2^a ed., pp. 135-147.

- GREENBERG, C. (1986): "Avant-Garde and Kitsch", en *Collected Essays and Criticism*, vol. 1. Chicago, Chicago University Press.
- HARTER, W. H. (2000): *Dangerous Music*, en A. Ramos (ed.), *Beauty, Art and the Polis*, Washington D.C., American Maritain Association, pp. 211-223.
- KANT, I. (1961): *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira, Buenos Aires, Losada.
- KAPLAN, A. (1972): "The Aesthetics of Popular Arts", en J. B. Hall y B. Ulanov (eds.), *Modern Culture and the Arts*, New York, McGraw-Hill, 2ª ed.
- LEVINE, L. (1988): *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- MACDONALD, D. (1957): "A Theory of Mass Culture", en B. Rosenberg and D. M. White (eds.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*, New York, Free Press.
- MARCHÁN FIZ, S. (2001): "La diferencia estética en la "Fuente" y otras distracciones de Mr. Mutt", en J. L. Molinuevo, (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 81-113.
- MARGOLIS, J. (1999): *What, after all, is a Work of Art?* University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- MOLINUEVO, J. L. (2001): "Hacia una estética de las nuevas tecnologías", en J. L. Molinuevo (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 51-79.
- NOVITZ, D. (1989): "Ways of Artmaking: The High and the Popular in Art", *British Journal of Aesthetics*, 29, pp. 213-229.
- NOVITZ, D. (1992): *The Boundaries of Art*, Philadelphia, Temple University Press.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1947): *La deshumanización del arte*, en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, vol. III.
- SCRUTON, R. (2001): *Cultura para personas inteligentes*. Traducción de Joan Solé, Barcelona, Península.
- SCHAEFFER, J.-M. (1988): Voz "popular" en E. Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal.
- SHUSTERMAN, R. (2000): *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2ª ed., pp. 201-235.
- STECKER, R., (1997): *Art Works: Definition, Meaning, Value*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- TORRES, L. & MARDER KAMHI, M. (2000): *The Esthetic Theory of Ayn Rand*, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court.